

# Filmisch erzählte Achsen der Ungleichheit. Verfremdungseffekt, Heterotopie, Deterritorialisierung, Diaspora von *Maria E. Brunner*

## Abstract

This essay analyzes the particular semiotics of film language and proposes a specific approach to film textuality focusing on some films that narrate transnational and transversal stories within the history of German cinema, from R. W. Fassbinder onward. It attempts to define a semiotic model, a meta-semiotic of transversality and transnationality, which helps to explain in what way the particular semiotics of a film can signify the migratory “in between” reality that is recounted.

A film is a text, but this text is undiscoverable because the mobility of a movie is irreducible. This irreducible mobility of filmic language represents its textuality; therefore, the filmic narration is neither assimilable to nor superposable on the literary narration. Cinema drives the story telling out of the traditional canons of the written text, and thus it corresponds to a narration which goes beyond the literary one.

Cinema (in this case dealing with the destinies of first and second generation migrants in Germany) also presents an interweaving of memory, denunciation, travel, desire for change. Furthermore, cinema seems to be the ideal language to tell the epopee of great migrations starting with the life stories of individual migrants. Hence, the essay highlights three film directors who dealt with the topic of “migration” and the “stranger/foreigner” issue in German cinema. The first film about this issue in the history of German filmmaking is *Angst essen Seele auf* (1974) by R. W. Fassbinder, which follows the model of the melodramatic film by the Hollywood director D. Sirk (*All That Heaven Allows*, 1955): the immigrant who is the main character of the film comes from Morocco. F. Akin and K. Ataman, instead, are film directors who treat the immigrant subject (in this case coming from Turkey) in a different way: Akin follows Brecht’s theory of epic theatre and uses the techniques of estrangement; Ataman uses poststructuralism and the theories of J. Butler. Also the concept of heterotopia elaborated by Foucault, Bachtin and Said leaves its traces in the filmic language of Ataman. The four films analysed in this framework, *Angst essen Seele auf* (Fassbinder, 1974), *Lola and Billy the Kid* (Ataman, 1999), *Gegen die Wand* (Akin, 2004), and *Auf der anderen Seite* (Akin, 2007), show a “heterogeneous borderland community” with multilingual characters who act in transcultural spaces and contact zones, and, in the case of Ataman, are “transgender” or “queer”.

## I Einleitung

Die Familiengeschichten und Lebensläufe, die R. W. Fassbinder, F. Akin und K. Ataman in ihren Filmen ausleuchten, sind explizit transnationale Geschichten. Die performativen Bilder des Fremden in den Filmen dieser Regisseure haben in der Filmgeschichte deutliche Spuren hinterlassen, hat sich doch das filmische Genre mit Migranten im Figurenrepertoire seit 1970 stark verändert. F. Ortiz sprach schon 1943 von der "two-directional nature"<sup>1</sup> transkultureller Prozesse, M. L. Pratt definiert diese 1992 als "contact zones"; diese spiegeln sich auch in den hier zu analysierenden Filmen, und die Geschichten, die darin erzählt werden, sind explizit transkulturelle Geschichten. Sie sind Dokumente einer "ethical option", im Sinne eines «contemporary socio-political, artistic, or any other (inter-/trans-) visionary discourse» und Versuche «to transcend cultural boundaries [...] regarded as a "multipolitical" theory»<sup>2</sup>. Das gilt auch für die gesamte Entwicklung des deutsch-türkischen Films, beginnend mit Tefik Başers *40qm Deutschland* (1986) und für die Filme von Akin *Kurz und schmerzlos* (1998), *Solino* (2002), *Auf der anderen Seite* (2007) und *Gegen die Wand* (2004) sowie für Kutluğ Atamans *Lola und Bilidkid*<sup>3</sup>. Dieser Film spielt in der Berliner Schwulen- und Transvestitenszene<sup>4</sup>.

Akin<sup>5</sup> nutzt in seinen Filmen *Gegen die Wand* und *Auf der anderen Seite* Techniken des epischen Theaters von Brecht; seine ethnographische Poetik wird so über Verfremdungs-Effekte als Mittel der Distanzschaffung dekonstruiert. In diesen beiden Filmen Akins entscheiden sich die Protagonisten für ein Leben in der Türkei; dies ist jedoch weniger als Rückkehr zu den Wurzeln zu werten, sondern eher als Option für einen alternativen Lebenszeitraum nach einer in Deutschland erlebten Grenzsituation. Akins Filme zeigen Grenzgänger als «heterogeneous borderland community»<sup>6</sup>; sie sind durch ihre Mobilität in einer globalen Welt gekennzeichnet und leben in einer dynamischen Überschneidungssituation zwischen dem Land, in dem ihre Eltern geboren wurden (die Türkei) und Deutschland, ihrem Geburtsland. Mehrsprachigkeit ist in *Gegen die Wand* für die Protagonisten Cahit (er spricht Deutsch, Englisch und Türkisch) sowie Selma (sie beherrscht Türkisch und Englisch) und Sibel (sie spricht Deutsch und Türkisch) eine Selbstverständlichkeit, ebenso in *Auf der anderen Seite* (Nijat spricht Deutsch und Türkisch; Lotte spricht Deutsch und Englisch, zudem studiert sie Spanisch; Susanne spricht Deutsch und Englisch; Ayten spricht Englisch und Türkisch)<sup>7</sup>.

Im Laufe der Entwicklung der mehrsprachigen Filmcharaktere werden kulturelle Festschreibungen und Kategorien aufgebrochen. Tür-

kisch-Sein hat in *Auf der anderen Seite* viele Gesichter. Wir sehen zwei religiöse Fundamentalisten in Deutschland, aber auch politisch aktive, linksradikale junge Frauen in der Türkei. Die Konfliktlinien in *Gegen die Wand* verlaufen nicht mehr zwischen Deutschen und Türken oder Deutschtürken, sondern sie grundieren die lange unvollendet bleibende Liebesgeschichte zwischen Sibel und Cahit insgesamt; schließlich gibt es bei beiden nur einen Moment der Epiphanie am Ende des Films. Der Ort dafür ist symbolisch genug: ein Istanbuler Hotelzimmer, Heterotopie und Raum des Übergangs und Ausschlusses aus dem Alltag für Reisende. Dann trennen sich Sibels und Cahits Wege für immer. Insgesamt gilt, dass Transkulturalität nicht nur in den Plots der erzählten Geschichten, sondern auch über das künstlerische Darstellungsmedium Film selbst konstituiert scheint<sup>8</sup>.

## 2

### Diaspora-Dispositiv

Von einer Identitätskrise, in der das Leid der Migranten Thema der filmischen Auseinandersetzung war (Fassbinders epochemachender Film *Angst essen Seele auf*), über eine dokumentarische Darstellungsweise, die die Migrationserfahrung auch auf filmischer Ebene reflektierte, reicht die Breite der filmischen Formen und Darstellungsweisen bis zu einer ethnographischen Poetik (F. Akin, K. Ataman), die nun die Vorgeschichte der Migration über die Biographien der Eltern oder der zweiten Generation von in Deutschland geborenen Kindern von Migranten erzählt. Mit dem Dispositiv der Diaspora ist fokussiert, dass die Grenzen der Gattungen und Genres (Film, Literatur) überschritten werden. Agamben definiert ein Dispositiv als heterogene Gesamtheit, die potentiell Sprachliches und Nicht Sprachliches umfasst; zwischen diesen Teilen spannt das Dispositiv ein Netz, somit ist das Dispositiv immer in ein Machtverhältnis eingebunden, als solches geht es aus einer Verschränkung von Macht- und Wissensverhältnissen hervor. Wir betreten dabei einen «Grenzbereich, der alle Parteien dazu zwingt, ihr Selbstverständnis an der Erfahrung mit den anderen herauszubilden. Die Sprache als Mittel zur Grenzüberschreitung spielt dabei eine wichtige Rolle, indem sie die inter- bzw. transkulturelle Verständigung ermöglicht und damit die Grundlage von Hybridität darstellt. Im Grenzbereich herrscht eine Vielfalt der Stimmen, von der keine permanent privilegiert ist»<sup>9</sup>. Beginnend mit der postkolonialen Theorie hat sich in den letzten Jahren, v.a. ausgehend vom anglo-amerikanischen Raum, «unter dem Eindruck der Postmoderne eine Theorie der Diaspora entwickelt, die sich von den traditionell mit diesem Begriff verbundenen Werteschemata distanziert»<sup>10</sup>.

Sander L. Gilman benennt den Raum des "Frontier" als Grenzlandschaft und Raumvorstellung mit transnationaler Topographie, die ohne Rückbezug auf Heimat, Herkunft und Nation auskommt. A. Brah betont die widersprüchlichen Aspekte der Diaspora, des «dwelling in displacement», und «putting roots» oder «settling down»<sup>11</sup>.

In den Filmen von Akin, Ataman und Fassbinder zeigt das Sujet mit Migrationsgeschichte in den spezifischen Formen filmischer Narration «more fluidity of identity, more heterogeneity, more resistance to assimilation, more bilingualism and hybridity»<sup>12</sup>. Von der Diaspora geprägte Figuren werden oft genutzt «to represent deviations from the supposedly "pure" and "rooted" characteristics of national citizens. They indicate instead the instability of hybridity, metissage, creolization and "contamination"»<sup>13</sup>. Dabei werden Frontier-Grenzbereiche ausgeleuchtet, im Sinne eines Ortes, «der alle Parteien dazu zwingt, ihr Selbstverständnis an der Erfahrung mit den anderen herauszubilden.

Die Sprache als Mittel zur Grenzüberschreitung spielt dabei eine wichtige Rolle, indem sie die inter- bzw. transkulturelle Verständigung ermöglicht und damit die Grundlage von Hybridität darstellt. Im Grenzbereich herrscht eine Vielfalt der Stimmen, von denen keine permanent privilegiert ist»<sup>14</sup>. Die hier vorgestellten Filme artikulieren die Welt von Figuren in deren Nicht-Verortbarkeit, in einem Raum der zwischen den Kulturen, in einem Kontext der «durchaus konfliktives Aushandeln der Wirklichkeitskonzeptionen, ein Ringen um das Verstehen und das Kommunizieren» artikuliert, statt «wie in Zeiten der Nationalliteratur als Bollwerk gegen das Fremde und als exkludierendes Narrativ des Eigenen zu dienen»; gerade der Begriff der Diaspora ist deshalb besonders geeignet für eine Analyse auch von filmischen Verarbeitungen des Sujets der Wanderungen zwischen den Kulturen und Sprachen, da er fokussiert ist auf konkrete «Bewegungen und Versetzung von Menschen»<sup>15</sup>, d.h. weil er Existenzmodi beschreibt, in denen sich die Identität eines Subjektes ausbildet, und damit eine «Palette von Einstellungen des Individuums zu seiner kontemporären und lokalen Umgebung»<sup>16</sup>. Das Konzept der Diaspora hat nichts mehr zu tun mit der Vorstellung «ent-territorialisierter Traditionsgemeinschaften, sondern mit Nicht-Verortbarkeit, einem Raum zwischen den Kulturen, wo ein konfliktives Aushandeln der Wirklichkeitskonzeptionen, ein Ringen um das Verstehen und um das Kommunizieren stattfindet»<sup>17</sup>. Castles und Miller betonen neben der Migration als Diaspora-Dispositiv «intendified diasporic movements of peoples across national borders [...] and the traffic of ideas and cultural forms and practises worldwide that accompany these migrations». Die Form der «Diasporic consciousness» beschreibt Clif-

ford als «lived tension» between «separation and entanglement, of living here and remembering/desiring another place»<sup>18</sup>.

## 3

**Filmisches Erzählen – Transkulturell**

Die Analyse filmischen Erzählens geschieht auf mehreren Ebenen; dazu gehören die Inhaltsanalyse (Handlungsverlauf, Rollen, Typisierung), die Analyse der Filmdramaturgie (Kamera, Schnitt, Licht, Ton/Soundtrack, special effects, Kostüme/Ausstattung, Bühnenbild, die Analyse der Produktions- u. Rezeptionsbedingungen und die Zuschauer- u. Rezeptionsanalyse. Angeregt von der *Nouvelle Vague* im Frankreich der 60er-Jahre – einer von ehemaligen Filmkritikern der “Cahiers du Cinema” (Truffaut, Godard, Rohmer) getragenen filmischen Strömung, in der die künstlerische Individualität des Regisseurs in den Mittelpunkt rückte und Filmregisseure in den Rang von Autoren erhoben wurden – gewann auch in der Bundesrepublik Deutschland die filmische Autorenschaft an Bedeutung. So kam es schließlich zu einer Welle von “Autorenfilmen”. Ein wesentliches Kriterium war – anders als in Frankreich – die Bündelung des filmischen Produktionsprozesses in der Figur des Filmautors als Regisseur *und* Drehbuchautor.

Zur Analyse des transkulturell fokussierten filmischen Erzählens gehört der Aspekt der technischen und kulturell konventionalisierten Verfahren der Selektion und Kombination; gemeint sind damit die Organisation des Raums, die Inszenierung der Handlung vor der Kamera, sowie die Kinematographie im engeren Sinne (Kadrierung, Kameraperspektive, Einstellungsgröße, Tiefenschärfe, Kamerabewegungen); an die «Herausarbeitung der verschiedenen filmischen Codes schließt die Frage an, wie in ihrem Zusammenspiel die Bedeutung des Films entsteht. Antworten sind darauf v.a. in jüngster Zeit von einem kognitionstheoretisch-konnektivistischen Standpunkt aus entworfen worden, der die filmische Struktur und ihre Rezeption in einem dialektischen Prozeß der Angleichung kognitiver Schemata aufeinander bezieht»<sup>19</sup>.

Nicht zufällig hat sich aus der Narratologie auch die Filmsemiotik gespeist, die angetreten war, alle hermeneutischen und intuitiven Film-Interpretationen abzulösen; verknüpft wurde der filmsemiotische Ansatz mit linguistisch-strukturalistischen Theoremen. Nach dem “linguistic turn” entwarfen U. Eco und C. Metz ein Instrumentarium zur Analyse des Films als Zeichensystem. Sie verwiesen auf eine Vielzahl kinematischer Codes, die zu Polysemie führen. «Die Analyse der Narrativität von Filmen erkannte in der Vorführung einen Erzählakt, der jedoch anders als die Schrifterzählung keinen identifizierbaren Erzähler hat, bestenfalls sekundäre Erzähler, z.B. als “voice-over”»<sup>20</sup>.

## 4

**R. W. Fassbinder und sein Vorbild Douglas Sirk**

Fassbinders Film *Angst essen Seele auf* (1974) und Helga Sanders-Brahms' *Shirins Hochzeit* (1975) waren im deutschen Kino die ersten Fallstudien, die auf die soziale Problematik der Immigranten hinwiesen. Fassbinders Film *Angst essen Seele auf* gilt heute noch als Meilenstein des deutschen Kinos, nicht nur weil er ihn international bekannt machte (auf dem Filmfestival von Cannes erhielt er 1974 dafür den Preis der Internationalen Filmkritik). M. Rutschky<sup>21</sup> verweist in einem Essay zum deutschen Kino aus dem Jahr 1977 darauf, dass es eine von Brecht beeinflusste Linie des deutschen Kinos gibt (er nennt sie den «soziologischen Realismus»), daneben eine «sensibilistische[n] Fraktion» (W. Wenders, W. Herzog); T. Elsässer schließlich zeigt auf, dass *Angst essen Seele auf* eine Kombination zwischen beiden Richtungen darstellt<sup>22</sup>. Der Film Fassbinders ist die erste dezidiert anti-naturalistische Darstellung des Subjekts Gastarbeiter und des Milieus der Arbeiterklasse im deutschen Film. Diese Schicht stand bereits im Zentrum von Fassbinders fünfteiliger ARD-Fernsehserie *Fünf Stunden sind kein Tag* (1972) und der filmischen Adaption von Franz Xaver Kroetz' Stück *Wildwechsel* (1972). In *Angst essen Seele auf* bezieht sich Fassbinder einerseits auf die Tradition des epischen Theaters Brechts und dessen Techniken der Verfremdung und der Montage, aber andererseits auch auf das Melodram des von ihm bewunderten amerikanischen Regisseurs Douglas Sirk (Pseudonym von Detlev Sierck).

Der Eintritt des Subjekts Migrant in das Figurenrepertoire des Neuen deutschen Kinos geht auf das Jahr 1974 zurück. R. W. Fassbinder behandelt im Spielfilm *Angst essen Seele auf* die Themen Einsamkeit und Diskriminierung von ausländischen Arbeitnehmern in Deutschland sowie die grassierende Xenophobie der Mehrheitsgesellschaft am Beispiel eines jungen Marokkaners. Die Auswirkungen der Repression von Seiten der Mehrheitsgesellschaft, v.a. aber Intoleranz, Rassismus und Doppelmoral wirken sich auf die physische und psychische Gesundheit des Einwanderers (Ali) negativ aus; die Psychopathologie der bürgerlichen Welt ist ein für den Sigmund Freud-Experten Fassbinder<sup>23</sup> geläufiges Thema, es ist aber auch ein im Sirk-Film *All That Heaven Allows* (1955) vorhandenes Motiv<sup>24</sup>. Fassbinder gelingt es durch das gestische Zeigen auf spezielle Verhaltensweisen seiner Figuren im Film, den Filmsehern ihre eigenen xenophoben Vorurteile bewusst zu machen. Wie bei Sirk ist die Krankheit – hier Alis Magenkrebs – ein Reflex der sozialen Repression, an der die jeweiligen Partner der gezeigten *Messaillances* leiden. Bei D. Sirk ist es in *All That Heaven Allows* (1955) das Migräneleiden der Witwe aus der amerikanischen Mittelschicht, Carey Scott, die ein Verhältnis mit dem jun-

gen Gärtner begonnen hat, das von ihren Kindern ebenso verurteilt wird, wie das Verhältnis Emmis zu Ali bei Fassbinder von Emmis Kindern. Der Film Fassbinders sollte ursprünglich übrigens den Titel *Nicht alle Türken heißen Ali* tragen.

Sirks Melodram deckt drei rezeptionsästhetisch orientierte Aspekte ab: Sensationalismus, intensive Emotionalität und happy end. Ein happy end fehlt bei Fassbinder und bei Akin, denn der Schluss bei Fassbinder bleibt offen und ist von Ambiguitäten geprägt; er regt die Zuseher aber im Sinne der Brechtschen Theorie vom Epischen Theater zum Nachdenken und zum Finden eines eigenen Schlusses an. Fassbinder betont, «der Realismus, den ich meine und den ich will, das ist der, der im Kopf der Zuschauer passiert, und nicht der, der da auf der Leinwand ist»<sup>25</sup>.

Fassbinders Filmhelden waren meist Außenseiter und von der Gesellschaft mißachtet. In *Angst essen Seele auf* greift Fassbinder den Film *All That Heaven Allows*, den Douglas Sirk 1955 gedreht hatte, auf und verarbeitet die Geschichte um eine Beziehung zwischen einer Frau und einem jüngeren Mann aus Neue. Sirks Filme, insbesondere seine Melodramen, waren voll emotionaler Kraft und Ironie. Durch sie wurde Fassbinder angeregt, mehrere deutsche Versionen des amerikanischen Genrefilms zu drehen. Im Gegensatz zum Melodrama in Hollywood, welches die Zuschauer mit ihren Emotionen allein lässt, wollte er in den Zuschauern Gefühle auslösen, ihnen aber gleichzeitig die Möglichkeit geben darüber nachzudenken und sie zu analysieren<sup>26</sup>. Die Szene, als Emmi ihren Kindern die Hochzeit mit Ali mitteilen will, endet in einer Gewalteskalation des Schwiegersohns Emmis (gespielt von Fassbinder): er tritt das Glas des TV-Geräts im Wohnzimmer der Mutter ein – ein Zitat aus Sirks *All That Heaven Allows*. Bei D. Sirk war das Fernsehgerät ein Symbol der kleinbürgerlichen Respektabilität, die Emmi hier definitiv hinter sich lässt, weil sie einen viel jüngeren marokkanischen Gastarbeiter heiraten will, aber auch der Doppelmoral und der Fassadenhaftigkeit des Alltags der amerikanischen Mittelschicht.

## 5

R. W. Fassbinder *Angst essen Seele auf* (1974)

Die einsame Putzfrau Emmi trifft in der “Asphalt-Bar” zufällig – das sie dort als Fremde vor dem Regen Schutz suchen will – den zwanzig Jahre jüngeren Gastarbeiter Mohammed El Hedi Ben Salem und wie alle Deutschen nennt sie ihn Ali; sie verlieben sich und heiraten. Doch das soziale Umfeld in der BRD der 1960er-Jahre macht ihnen ihr Zusammenleben schwer; auch Emmis Kinder reagieren entsetzt, als sie von der Heirat erfahren. Ihre Arbeitskolleginnen beachten sie nicht länger, und der Lebens-

mittelhändler, bei dem Emmi seit 20 Jahren einkauft, weigert sich plötzlich, sie und ihren Mann zu bedienen. Von ihren Nachbarinnen wird sie mit verächtlichen Äußerungen gedemütigt. Emmi ist zerrissen zwischen dem Glücksgefühl wegen ihrer Liebe zu Ali und tiefer Trauer wegen der Anfeindungen von außen. Nach einem Urlaubsaufenthalt begegnet ihnen das soziale Umfeld plötzlich mit mehr Freundlichkeit. Dafür gibt es ausschließlich pragmatische Gründe. Die Nachbarin braucht Emmis Keller zum Abstellen von Möbeln, der Lebensmittelhändler will nicht länger auf eine zahlungsfähige Kundin verzichten, ihr Sohn Bruno braucht die Mutter zur Betreuung seiner Tochter und die Kolleginnen haben in der jungen und schutzlosen Putzfrau Yolanda aus Osteuropa ein neues Opfer gefunden, das sie unterdrücken können.

Mit Genugtuung lässt sich Emmi mit all jenen, die sie einst gekränkt haben, plötzlich wieder ein; eine solche Trendwende (hier die plötzliche Änderung von Emmis Verhalten), die auf den Filmseher befremdlich wirkt, ist vielen Filmfiguren Fassbinders eigen und soll die Unbelehrbarkeit und Bindung an Dispositive der Herkunft aufzeigen. Die Nähe zu Ali verliert Emmi nach ihrem Paktieren mit denen, die sie vorher wegen Ali ausgegrenzt haben, mehr und mehr. Die kulturellen Unterschiede und der große Altersunterschied stellen ihre Beziehung auf eine harte Probe. Ali versucht seinen Frust bei Barbara und beim Kartenspielen und Trinken zu vergessen. Als sich beide eines Abends beim Tanz zu "ihrem" Lied aussprechen, bricht Ali unter Schmerzen zusammen. Ein Magengeschwür wird ihn einige Zeit ans Krankenbett fesseln. Obwohl beide wieder zueinander gefunden haben, gibt es kaum Hoffnung auf eine glückliche Zukunft. Denn laut der Prognose des Arztes wird Ali unter dem Stress in absehbarer Zeit erneut krank werden, er erklärt selber seinen Zustand mit dem Stichwort, das dem Film den Titel gibt, *Angst essen Seele auf*.

In einer für den gesamten Film symbolischen Szene sitzen Emmi und Ali in einem Straßencafé, umgeben von gelben Stühlen. Gelb ist die Farbe der Angst. Die Kellner weigern sich, das Paar zu bedienen, das von einer Gruppe Einheimischer im Hintergrund angestarrt wird. Thomas Elsaesser definiert Fassbinders Technik der Darstellung seiner Figuren durch die Ausgrenzung des Gesehen Werdens: «all human relations, all bodily contact, all power structures and social hierarchies, all forms of communication and action manifest themselves along the single axis of seeing and being seen»<sup>27</sup>. Die vierte Wand wird eingerissen, der private Raum aufgebrochen durch Alis Blick weg von der Kamera und hin zu der Gruppe der starr auf das Paar Blickenden. «Niemand sieht uns ins Gesicht», kommentiert Emmi. Inszenierungstechniken des Epischen Theaters bei Brecht (Verfremdungseffekt) und die Gestik des Zeigens und Sich-Distanzierens werden hier zitiert. Mit filmischen Mitteln wird Distanz erzeugt. Sehen



und Gesehen Werden sind hier die Grundformen des menschlichen Seins und der dazu gehörigen Umgangsformen der Ausgrenzung, mit denen das ungleiche Paar konfrontiert wird. Bei Fassbinder wird der Filmseher mit seiner Subjektivität in die Handlung metadiegetisch einbezogen und in seiner Emotionalität nicht – wie im Hollywood-Film – alleine gelassen.

Betont melodramatische Merkmale des Films *Angst essen Seele auf* von Fassbinder sind nach dem Muster D. Sirks die Etappen der aufgezeigten Krise und die Dreiecksbeziehung Emmi-Ali-Barbara<sup>28</sup> sowie die problematische und mit einer Mutter-Kind-Beziehung vergleichbare Partnerschaft der Liebespartner Emmi-Ali.

Der Regisseur und Theaterautor R. W. Fassbinder arbeitete mit einem festen Stamm an Schauspielern. Das Prinzip des kollektiven Arbeitens schlug sich als subjektive Haltung in seinen Filmen nieder. Er hatte vor, den deutschen Hollywoodfilm zu schaffen, was ihm mit den internationalen Erfolgen *Die Ehe der Maria Braun* (1978) und *Lilli Marleen* (1980) mit H. Schygulla in der Hauptrolle auch gelang<sup>29</sup>. Damit meinte Fassbinder einen unterhaltsamen Film, der gleichzeitig etwas über die bundesdeutsche Realität seiner Zeit aussagt. Seine Filme richteten sich stets gegen gesellschaftliche und sogenannte gut-bürgerliche Konventionen.

Fassbinder übernimmt die Montage-Technik nicht nur aus Brechts Epischem Theater und dem Brecht-Film *Kuhle Wampe* (1932) als Modell, sondern er bewundert bereits an D. Sirk seine Technik der Parallelführung von Szenen und der Montage: «It's fantastic [...] Both eulogise the cocktail. In one case, when it's the old guy, the children beam with delight. But when it's Rock, the tension in the room is ready to explode. The same shot both times»<sup>30</sup>. Diese Parallelführung und Leitmotivtechnik im Wiederaufgreifen von Einstellungen, Szenen und Handlungsmustern findet sich (wie hier bei Sirk von Fassbinder bewundert) auch in Fassbinders Film, denn die Eingangs- und Schlusszene, d.h. der Tanz Emmis und Alis in der "Asphalt Bar" sind identisch. Von Sirk übernimmt Fassbinder auch die – wenn auch sehr karge und oft spartanische, so doch schichtspezifische und aussagekräftige – Ausstattung der filmischen Räume seiner Figuren; so ist Emmis Wohnung im Stil der 60er Jahre in ihrer Enge und Schäbigkeit auch mit Bildern einer besseren Welt an den Wänden ausgestattet, mit Urlaubsstimmung ausstrahlenden Ansichten von Gebirgen und Meeren; sie signalisieren eine Hoffnung Emmis (ihren Traum)<sup>31</sup> auf Befreiung aus dem Gefühl des Kerkerdaseins, das Emmis Wohnung in ihrer Enge vermittelt.

Auch das italienische Restaurant und die Asphalt-Bar sind mit kitschigen Reproduktionen exotisch wirkender Landschaftsbilder ausgestattet. D. Sirk betont, «I considered, that the homes these people live in exactly describe their lives. They are always behind those window crossings, behind bars or staircases. Their homes are their prisons»<sup>32</sup>. Aus dem Ge-

fängnis der Vorurteile ihrer Arbeitskolleginnen im Treppenhaus versucht Emmi durch einen langen stummen Fensterblick (ohne Hintergrundgeräusche oder -musik) zu entfliehen – diese langgezogen stumme Szene, die wie eingefroren wirkt, ist eine für Fassbinders Filmsprache typische Technik der Verfremdung.

Fassbinder baute distanzierende Effekte in seine Filme ein, um bei den Zuschauern einen Verfremdungseffekt im Sinne Brechts zu erreichen und ihre Sinne zu öffnen. Fassbinder hatte bereits Ende der 60er Jahre in den Zirkeln des Münchner “Action-Theaters” mitgewirkt und eine Theatergruppe gegründet, die er “Antitheater” nannte; in Fassbinders Theaterarbeit dieser Zeit und in seinen frühen Filmen ist der Einfluss Brechts deutlich. Besonders die spartanische Ausstattung der Räume, in denen die Figuren in *Angst essen Seele auf* agieren, erinnert an Brechts Hinweise für die Ausstattung der Theaterbühne in seinen Inszenierungen. Markierungen wie das Kruzifix in Fassbinders Filmfokus in der Szene mit der Ankündigung der Heirat durch Emmi ähneln der Kameraführung in Brechts *Kuhle Wampe*; denn als Herr Bönike seinen Sohn wegen seiner Arbeitslosigkeit demütigt, wird die nackte Wohnzimmerwand zur Markierung, die mehrfach eingefangen wird, und das fungiert als ein starkes filmisches Zeichen für die Kommunikationslosigkeit zwischen den Figuren<sup>33</sup>.

Fassbinder greift häufig zu montierten Szenen, die unzusammenhängend, wie stumme Tableaus wirken, etwa die Szene mit Emmi und Ali im italienischen Restaurant. Es sind Szenen, die in der Bildgebung wie eingefrorene Shots wirken. Dies ist eine auch in Brechts *Kuhle Wampe* häufige Distanzierungstechnik, wo jede Szene wie ein autonomes Tableau inszeniert wird und nicht wie eine story, die an einem Handlungsstrang entlang entwickelt wird, wirkt<sup>34</sup>.

Im Gegensatz zum klassisch narrativen Kino mit seiner Illusion der Unmittelbarkeit, reiht Fassbinder im Sinne der Montage-Technik Brechts oft recht unverbunden wirkende Szenen aneinander, und zwingt den Zuschauer zum Nachdenken und Auffinden einer Verbindung zwischen den gezeigten Tableaus – sie sind auch im Film *Kuhle Wampe* (1932) zu finden. W. Benjamin hat diese Technik des Epischen Theaters hellseherisch kommentiert: «Die Unterbrechung [der Abläufe] hat hier nicht Reizcharakter, sondern eine organisierende Funktion. Sie bringt die Handlung im Verlauf zum Stehen und zwingt damit den Hörer zur Stellungnahme zum Vorgang»<sup>35</sup>. Gerade die Szene im italienischen Restaurant nutzt eine Technik, die auch in *Kuhle Wampe* zum Einsatz kommt; da Emmi und Ali die einzigen Gäste im Lokal sind, sitzen sie nebeneinander mit dem Rücken zur Wand und werden dargestellt, indem sie in die Kamera – als ihren einzigen Kommunikationspartner – sprechen, die sie ausspioniert bzw. ausforscht und beobachtet, während Emmi verunsichert von der für sie ungewohnten

Situation, die Bestellung aufgibt. Diese Technik des Ausspionierens, Ausforschens und Anstarrens der Figuren (durch die Kamera, wie in diesem Fall) ist eine häufige Darstellungstechnik bei Fassbinder; es entwickelt sich daraus ein Tableau des *frame-within-the frame*, eine typische Darstellungstechnik für Fassbinder<sup>36</sup>.

Beeinflusst wurde Fassbinder von der antinaturalistischen Darstellung der Arbeiterklasse in B. Brechts *Kuhle Wampe*. Deutlich wird dies in der Sprache der Protagonisten Fassbinders, die ein direkter Spiegel der gesellschaftlichen Mechanismen der Repression ist, denen die Figuren unterliegen, an denen sie leiden und durch die sie bis in ihr Sprachverhalten hinein beschädigt werden.

Wie in *Kuhle Wampe* drückt sich auch in *Angst essen Seele auf* die Unterdrückung der Figur in der Gewalt aus, die über Sprache ausgeübt wird und in der Ohnmacht der Sprachlosigkeit der sozial Schwachen und Unterdrückten (hier Ali). Bei Fassbinder sprechen die Figuren – meist Dialektsprecher – auf eine betont unnatürliche Weise und versuchen sich mit Mühe der hochsprachlichen Intonation anzunähern. Auffällt das gebrochene Deutsch Alis, seine hilflose Phrase “Guten Tag” im Badezimmer, nach seiner ersten Nacht mit Emmi, als Begrüßung<sup>37</sup>.

Dies erinnert auch an das Sprachgebahnen der Figuren in den Volksstücken Ödön von Horváths, eine Art stilisierte, unnatürlich und halbhochsprachliche klingende Sprechweise von Dialektsprechern, die dadurch ihre Ohnmacht und ihre Ungeschicklichkeit im Umgang mit der Hochsprache und mit ihnen fremden Schichten signalisieren<sup>38</sup>. Diese Nähe zu Horváth zeigt sich auch in der Schauspielerführung Fassbinders, v.a. in der Inszenierung der Sprechweise der Figur des Lebensmitteleinzelhändlers Angermayer im Film *Angst essen Seele auf*, gespielt von W. Sedlmayr. Deutlich wird an dieser Figur aber auch der Zeigegestus, der Brecht vorschwebte: «Einen Vorgang oder einen Charakter verfremden heißt zunächst einfach, dem Vorgang oder dem Charakter das Selbstverständliche, Einleuchtende zu nehmen und über ihn Staunen und Neugier zu erzeugen [...] Verfremden heißt also Historisieren, heißt Vorgänge und Personen als vergänglich darzustellen»<sup>39</sup>.

In einem Interview bestätigt Fassbinder den Einfluss Brechts auf seine Filme: «What’s important to me and everybody else is the idea of alienation in Brecht, and the films have the character of the Brecht didactical pieces»<sup>40</sup>.

Was den Gebrauchscharakter seiner Filme angeht, ein ebenfalls aus dem Vokabular Brechts stammender Begriff, scheint Fassbinder illusionsloser und skeptischer als Brecht zu sein: «sie haben einen Gebrauchscharakter, einen momentanen Charakter [...] weil es im großen und ganzen Filme gewesen sind zum Wegwerfen, also Filme, die man in ei-

ner bestimmten Situation zu einer bestimmten Sache macht und die man auch hinterher meinetwegen vergessen kann»<sup>41</sup>. Diese Vorbildfunktion des Verfremdungseffekts aus Brechts Epischem Theater in Fassbinders Film *Angst essen Seele auf* (1974) gilt auch für Fatih Akins Kino.

## 6

### Brechts V-Effekt und das Epische Theater als Vorbild für Fatih Akin

Brecht verwendet den Begriff V-Effekt zuerst bei der Analyse der traditionellen chinesischen Schauspielkunst, indem er den zentralen Effekt dieser Technik darzustellen versucht<sup>42</sup>. Dabei kritisiert er die Haltung des westlichen Schauspielers, der Einfühlung immer allem anderen voranstelle und worin sich jedoch seine Kunst erschöpfe; bei den raffinierten V-Effekten der chinesischen Schauspielkunst werde durch Verzicht auf restlose Verwandlung die Kunstdarbietung gewissermaßen unterbrochen. Der V-Effekt soll den Zuseher daran hindern «sich in die Figuren des Stückes lediglich einzufühlen»<sup>43</sup>. Der Zuseher sollte im Bereich des Bewusstseins, und nicht wie bislang in dem des Unterbewusstseins, auf das Geschehen auf der Bühne reagieren; bei Formen sporadischem Mitleidens ertappt sich wohl auch der Filmseher Akins, wenn er die Exzesse Cahits und Sibels in *Gegen die Wand* von F. Akin verfolgt und Empathie empfindet. Allerdings soll der V-Effekt “Einfühlung” zwar unterbinden, er verhindert jedoch keineswegs “starke Gefühle”. Brecht ging es darum, die Zuseher von ihren im Unterbewusstsein aufbewahrten Gefühlen und von einem Identifikationsbedürfnis zu befreien.

Vieles, was zur für Akin typischen Filmsprache gehört, findet sich bereits in den Darstellungstechniken des epischen Theaters. Die Unterbrechung der Fabel, d.h. des Fortgangs der Handlung durch Einschübe, die auf “Zustände” hinweisen, welche jene Handlung erst ermöglichen; der zitierbare Gestus, d.h. die Unterbrechung der Handlung und der Erwartung, welche das epische Theater auszeichnet, hängt besonders an Gesten: «Gesten erhalten wir um so mehr, je häufiger wir einen Handelnden unterbrechen». Denn «im Gegensatz zu den Aktionen und Unternehmungen der Leute», so Benjamin in seinem Essay *Was ist das epische Theater?* hat die Geste «einen fixierbaren Anfang und ein fixierbares Ende»<sup>44</sup>.

Es obliegt dann dem Filmzuschauer, aus den gezeigten Widersprüchen die richtigen Konsequenzen zu ziehen. Brecht weist im *Dialog über Schauspielkunst* darauf hin, dass die Schauspieler viel bewusster spielen sollten, wenn sie den Zuschauern ihr Wissen über menschliche Beziehungen vermitteln wollen; in einem wissenschaftlichen Zeitalter muss Einfühlung durch ein auf empirischer Beobachtung beruhendes objektives Ver-

stehen ersetzt werden. Diese von Brecht beeinflusste Führung der Schauspieler (sie sollen ihre Rolle zeigen) fällt besonders bei Fassbinder, aber auch bei Akins Figur der Susanne in *Auf der anderen Seite* (gespielt von der Fassbinder-Ikone Hanna Schygulla) deutlich auf<sup>45</sup>. H. Schygulla wird durch ihre Spielweise der Figur Susanne zu einer "Denkenden" im Sinne Brechts, die um ihre Tochter Lotte am Tatort Istanbul trauert und doch zugleich den Schritt der Versöhnung tut, dabei aber immer mehr zu Lotte wird. Dadurch schafft sie es, zur untragischen Heldin<sup>46</sup> zu werden, und sogar zu einer höheren Form der Weisheit zu gelangen. Brecht schwebt dabei vor, der «Schauspieler muß eine Sache zeigen, und er muß sich zeigen. Er zeigt die Sache natürlich, indem er sich zeigt, und er zeigt sich, indem er die Sache zeigt. Obwohl dies zusammenfällt, darf es doch nicht so zusammenfallen, dass der Gegensatz (Unterschied) zwischen diesen beiden Aufgaben verschwindet»<sup>47</sup>. Eine solche Haltung des Zeigens nimmt Hanna Schygulla in der Rolle Susannes ein; der Schauspieler «findet sich im epischen Theater an der Seite des Philosophen»<sup>48</sup>, schlussfolgert W. Benjamin.

Bei Brecht sollte das Theater fungieren als Modell für praktikable gesellschaftliche Lösungen; es sollte den Zuschauern die eigene Lebenswelt als veränderbare neu sichtbar machen, v.a. über die Entautomatisierung der Wahrnehmung; das Bekannte sollte als fremd gezeigt werden, damit es wieder erkannt werden kann, u.a. über die Bruchstellen der Montage. Solche Bruchstellen schafft Akin über Mittel des V-Effekts; gerade an diesen Bruchstellen ist es möglich, soziale Verhaltensmuster zu dekodieren, aus denen dann eigene Verhaltensänderungen abgeleitet werden können.

Akin greift wie Fassbinder und Ataman zum Mittel des V-Effekts. Durch dieses Vorgehen wird eine kritische Distanz zwischen Zuschauer und Handlung erreicht, die eine Identifizierung des Zuschauers mit den Filmfiguren verhindert.

Michail Bachtin verwies auf die offene und dialogische Struktur von Texten, die er in seiner Romantheorie mit Hilfe des Begriffs der "Karnevalisierung" fasst: «Die Karnevalisierung ist kein äußerliches und starres Schema, das einem fertigen Inhalt übergeworfen wird. Sie ist eine durchaus flexible Form des künstlerischen Sehens, eine Art heuristisches Prinzip, das es gestattet, das Neue und Niegesehene zu entdecken».

Typisch für solche Texte ist die Polyphonie von Erzählstimmen und Erzählperspektiven. Überträgt man diese Analyse auf den filmischen Text Akins, auf seine raffinierte Struktur der Wiederholungen, kann man Verschiebungen und Dekontextualisierungen von Essentialisierungs- bzw. De-Essentialisierungsprozessen aufzeigen. Dass sich eine Textanalyse, die sich an einer Theorie des Performativen orientiert, einfachen Zuschreibungspraktiken entzieht, versteht sich von selbst. Die Auflösung dieser

gängigen dichotomen Raster betrifft aber nicht nur die literarischen sondern auch die filmischen Texte, und mitunter auch literaturwissenschaftliche Theorien<sup>49</sup>.

## 7

### K. Atamans *Lola und Bilidikid* – Deterritorialisierungskoeffizient und die Koppelung des Privaten an das Politische

Der Film *Lola und Bilidikid* gilt als «the first independent Turkish film to deal openly with homosexuality»<sup>50</sup>. Subjektkonstitution wird darin als Zuschreibungsprozess gezeigt. Zur Schluss-Szene schreibt S. Halft, «Nachdem sich die Neonazis und Bili gegenseitig umgebracht haben, bleiben nur Murat und sein Mitschüler unversehrt. Ihre gemeinsame Erfahrung nähert sie einander an, wobei der Film offen lässt, ob es zu einer Beziehung kommen wird»<sup>51</sup>. Es geht also nicht mehr um Fremd- oder Selbstbilder, die zwei Schüler sind in einem Raum jenseits kultureller Differenzen angelangt, dessen Gestaltung ihnen obliegt. Das ist eine utopische Vision einer Zukunft, sie basiert auf gemeinsamen Erfahrungen und braucht keine identitätspolitische Differenzierungen mehr.

Achsen der Ungleichheit, was Klassen- oder Schichtzugehörigkeit, Ethnizität und performative Geschlechtsidentitäten angeht, werden auch im Werk von J. Butler, wie im Film von K. Ataman *Lola und Bilidikid* über eine spezifisch transkulturelle Analyse thematisiert. In *Lola und Bilidikid* wird das Fremde der anderen Kultur und das Fremde des anderen Geschlechts in vielen Facetten gezeigt und performiert. Dabei ist die Berührung von Ethnien und Kulturen geschlechtlich konnotiert; es werden tradierte Muster dekonstruiert, ein Ausbrechen aus ihnen scheint in *Lola und Bilidikid* möglich. Ausgehend von Foucault wird bei J. Butler die Existenz einer konstanten, geschlechtlichen und sogar körperlichen Identität als Phantasma entlarvt. An deren Stelle treten diverse Inszenierungen, Konstellationen von Identitätsprozessen und Subjekt-Positionen temporärer Art; ein festgelegtes Schema und festgelegte Bilder werden abgelöst von rhetorischen Effekten unterschiedlichster Geschlechtermerkmale, die zentrale Bedeutung heterosexueller Sexualität wurde dadurch zudem relativiert; die «queer studies» konzentrieren ihr Interesse auf eine «gegen den Strich gelesene, «verkehrte» Sexualität, um die semantische Offenheit und Instabilität aufzuzeigen, aufgrund derer Sexualität ebenso wenig auf eindeutige binäre Codierungen festzulegen ist wie Körper und Geschlecht»<sup>52</sup>.

Diskurse sind nach Foucault sprachlich kodierte Systeme der Konstituierung von Wirklichkeit, die als (subjektlose) Macht fungieren<sup>53</sup>. Vor dem Hintergrund der Diskursanalyse und im Bewusstsein dekonstruktiver Lesarten wird der Film *Lola und Bilidikid* hier bezogen auf Butlers The-

sen und dem Dispositiv der *Achsen der Ungleichheit* interpretiert. Binäre Oppositionen, was Ethnizität und performative Geschlechtsidentitäten angeht, werden von der dekonstruktiven Lesart Butlers und im Film *Lola und Bilidikid* negiert. Wie in kanonische Texte oft Widerstände gegen Binarismen eingebaut sind, so auch in den Film Atamans.

Gezeigt werden soll im Folgenden die Dekonstruktion feststehender und -gelegter Bilder im Film Atamans, was scheinbar unterschiedliche Geschlechter-Merkmale betrifft. An Stelle einer scheinbar konstanten sexuellen, geschlechtlichen und sogar körperlichen Identität dessen treten Inszenierungen, Travestie, ganz differente und befristete Identitätskonstellationen und -konstruktionen sowie wechselnde Subjekt-Positionen. So liefern die drei Mitglieder des Bauchtanztrios "Die Gastarbeiterinnen" (alle drei sind als Frauen verkleidete deutsch-türkische Männer) in Atamans Film ein Beispiel für komödiantische Karikatur und gelingende Effekte von Maskerade und Travestie, da ihre Auftritte ein Erfolg sind. Ob nun Kalipso (ein Mitglied des Trios) eine echte Frau ist oder nicht, spielt gar keine Rolle mehr. Daher zeigt der Film *Lola und Bilidikid* auch eine fluktuierende Zuordnung von Differenz, und das nicht nur im Bereich Gender, sondern auch im Bereich von Schichtzugehörigkeit und Ethnizität. Diese Fluktuationen gehen aus von «Achsen der Ungleichheit»<sup>54</sup> im Bereich von Klassen- oder Schichtzugehörigkeit und Ethnizität; sie zielen auf performative Geschlechtsidentitäten, wie es sich bei den Filmfiguren und transvestiven Bauchtänzerinnen (Lola, Filikret, Sheherazat) und den Homosexuellen Friedrich von Seeckt und Iskender zeigt.

Die Dekonstruktionen von Geschlecht und Identität sowie Nation und Ethnie in Atamans Film werden auch gelesen vor dem Hintergrund von Jacques Derridas Sprachphilosophie<sup>55</sup>; sie radikalisiert die strukturalistischen Grundeinsichten von der "différence" zur "différance": Differentielle Zeichenproduktion erscheint als ein Prozess unendlicher Signifikation. An die Stelle der stabilen Opposition von Signifikant und Signifikat tritt das Entgleiten der Signifikanten, ihre unendliche Verschiebung, d.h. die Auflösung der Differenz von Signifikant und Signifikat zur unabschließbaren Kette gleitender, sich fortwährend verschiebender Signifikanten. In einer bedeutungsträchtigen Filmszene sehen wir, wie Lola ihren "Mann" Bilidikid fragt, warum denn nicht er sich zum Zweck einer Geschlechtsumwandlung operieren lassen wolle. Die Antwort lautet: «Weil ich ein Mann bin und du nicht». Demnach geht es hier nicht um die Diskussion der Kategorie "sex" sondern um die Frage nach Genderperformanz. Butler spricht von «drei kategorialen Dimensionen der signifikanten Leiblichkeit: dem anatomischen Geschlecht (sex), der geschlechtlich bestimmten Identität (gender identity) und der Performanz der Geschlechteridentität (gender performance)»<sup>56</sup>.

Die doppelte Achse der Exklusion zeigt sich bei Atamans Film im Türkisch-Sein innerhalb der deutschen Mehrheitsgesellschaft mit ihren Neonazis in Berlin und in der Homosexualität der deutsch-türkischen Protagonisten. Die nächtlichen Reviere und gefahrenreichen Wege der homosexuellen Neonazis kreuzen sich mit den türkischen, wobei es zu fatalen Begegnungen zwischen den beiden Gruppen kommt; einer der Homosexuellen, der seinen Körper zum Verkauf anbietet, Iskender, steigt (zumindest symbolisch) über die Liebesgeschichte mit dem adligen Friedrich von Seeckt auf in eine höhere Schicht, da die beiden ein Paar werden (Dingsymbol der Verführung ist Friedrichs luxuriöser Oldtimer).

Die Gruppe der in der Berliner Schwulenszene lebenden deutsch-türkischen Homosexuellen wird als kleine "Nation" innerhalb der großen "Nation" Berlin gezeigt; diese kleine Nation bildet eine Ersatz-Familie für die türkischstämmigen Outsider. Man redet sich, dem Brauch in türkischen Familien und in der türkischen Sprache folgend, unter den Transvestiten konsequenterweise mit "Schwester" an. Der Zirkel der "Familie" oder (um mit Kafka zu sprechen) "kleinen Nation" von deutsch-türkischen (türkischstämmigen) Homosexuellen und Transvestiten hat Kontakt zu Deutschstämmigen aus der Schicht des deutschen Adels und aus den Schichten und Bevölkerungsgruppen, die sich an Hellas Imbissbude treffen; wenn es sich um deutsche Jugendliche handelt, stammen sie aus der rechtsradikalen Ecke. Das Gedächtnis einer kleinen Nation ist, so urteilten bereits Kafka und Deleuze/Guattari, nicht kleiner als das einer großen Nation. Achsen der Exklusion und Ungleichheit hatte Kafka in einem Tagebucheintrag vom 25.11.1909 formuliert und sie zwei Tage später in ein Schema abgewandelt, zu dem als Definition gehört, dass die Aufnahme des Fremden in einer großen Nation "nur in der Spiegelung" geschieht<sup>57</sup>. Deleuze und Guattari haben Kafkas Definition der "Kleinen Literatur" schließlich in das Konzept der *littérature mineure* übertragen.

Wie in Kafkas Werk insgesamt scheint auch im Film Atamans die Trassierung eines Fluchtwegs und die Artikulation eines Verlangens im Zentrum zu stehen. Fluchtwege zu bahnen in die "Bereiche intensiver Beweglichkeit", in eine abweichende soziale Randexistenz, das ist der "Deterritorialisierungskoeffizient"<sup>58</sup> der türkischen Homosexuellen-Zirkel Berlins. Nicht umsonst tritt der türkischstämmige Protagonist Lola als Frau verkleidet, in Travestie, im Trio "Die Gastarbeiterinnen" in einer Berliner Schwulenbar auf. In diesem Kontext ist alles "politisch", jede *einzelne Angelegenheit* ist, wie in Kafkas Werk, das zur *littérature mineure* gehört, unmittelbar verbunden mit der Politik: «Das individuelle Ereignis wird um so mehr unter dem Mikroskop vergrößert, je mehr sich in ihm eine ganz andere Geschichte abspielt»<sup>59</sup>. In diesem Kontext der performativen Verschiebungen gewinnt in Atamans Film "alles kollektiven Wert"



(vergleichbar mit dem der „Kleinen Literatur“, die Kafka und Deleuze/Guattari beschreiben): «Deterritorialisierung der Sprache, Koppelung des Individuellen ans unmittelbar Politische, kollektive Aussageverketzung»<sup>60</sup> ist nach Deleuze/Guattari das Bündel tragender Kennzeichen für *littérature mineure*. Bei Atamans Film kann dies übertragen werden auf die transnationale Personenkonstellation und das ebenso transnationale Setting. Der Genderaspekt und der Aspekt der Ethnizität werden auf die performativen Paradigmen und Personenkonstellationen, die diversen Altersgruppen und Schichten deutsch-türkischer und deutscher Homosexueller im Mikrokosmos der türkischstämmigen Schwulen und Transvestiten innerhalb von Berlin (einem heterotopischen „Anderen Raum“ im Sinne Foucaults) übertragen. Unkonventionelle Geschlechterkonfigurationen spielen bei Ataman mit Elementen verschiedener kultureller Geschlechtskonstrukte (aus dem *Dritten Raum* des deutsch-türkischen Mikrokosmos); in ihrer Performativität fokussieren sie so bereits die Auflösung essentialistischer Zuschreibungen, die auf hybride Travestien als Durchgangsstationen verweist. Wo immer sich binäre Strukturen abzeichnen, werden sie durch gegenläufige Modelle zerstört. So endet auch Bilidikid mit seinem erträumten binären Geschlechterrollenmodell der traditionellen Art, mit Lola als Ehefrau, tragisch – er geht am Ende des Films mit seinem Modell unter. Bilidikid gibt sich als Macho und bleibt traditionellen Geschlechterrollenklišees verhaftet (wie der Westernheld, von dem er den Namen hat).

Ataman beschäftigt das Problem, was Identität überhaupt ist und wie sie inszeniert wird. Butler zufolge vollzieht sich Identität durch «*stilisierte Wiederholung von Akten in der Zeit*», wodurch die Konstruktion eines unveränderbaren „Selbst“ geschaffen wird; die Möglichkeiten, geschlechtliche Identität(en) zu verändern – wie Butler und Ataman sie am Beispiel der Travestie vorführen –, sind in der «arbiträren Beziehung zwischen den Akten zu sehen, d. h. der Möglichkeit, die Wiederholung zu verfehlen bzw. in einer De-Formation oder parodistischen Wiederholung, die den phantasmatischen Identitätseffekt als eine politisch schwache Konstruktion entlarvt»<sup>61</sup>.

### 7.1. Heterotopie und Hybridität: Andere Räume, performative Identitäten und Geschlechterverhältnisse

Die Gefühlsstruktur einer historisch verortbaren Gesellschaft – R. Williams nennt sie «structure of feeling»<sup>62</sup> – wird im Film Atamans an einigen wenigen Stadträumen Berlins (Kreuzberg, Olympiastadion, Brandenburger Tor, Hellas Imbissbude, Schwulenbars, nächtliche Treffpunkte für Schwule und Transvestiten in Berliner Parks mit der Siegestsäule am Ho-

rizont) fokussiert. Diese Stadträume erscheinen als historisch wandelbare Größen und weisen palimpsestartige und in vielen historisch-politischen Schichtungen entstandene Strukturen auf. Die Leistung der Kunst besteht Williams zufolge vor allem darin, alte und neue Werthaltungen sowie soziale Differenzen bis auf deren Dissonanzen und Konsequenzen im gelebten Leben herunterzubrechen und zu thematisieren.

Dass sich die Gruppe um Lola (ihre Schwestern, mit denen sie im Trio "Die Gastarbeiterinnen" auftritt), Bili und Iskender nur in bestimmten *Anderen Räumen* im Sinne M. Foucaults treffen, fällt auf: es ist das türkische Berlin (Kreuzberg), es ist Hellas Imbiss-Bude als Treffpunkt der Outsider (deutsch-türkische Transvestiten, Imbissbuden-Besucher), es sind die Parks und Schwulenbars sowie schließlich das Berliner Olympiastadion, als hochgradig "national" besetzter und durch die NS-Vergangenheit Deutschlands markierter Ort.

Heterotopische Orte sind bei Foucault "Widerlager", "Gegenplatzierungen"<sup>63</sup>, gelegen im Zentrum, im Innersten der Gesellschaft: Die Definition der Heterotopien verbindet sich mit realen Räumen, in denen die alltäglichen Funktionen des menschlichen Lebensraumes außer Kraft gesetzt werden. Diese Charakteristika treffen auf die genannten heterotopischen Treffpunkte der zentralen Filmfiguren in der Berliner Subkultur zu. Der Alltagsraum verstellt letztlich die Sicht auf grundlegende Eigenschaften so genannter Gegenräume, etwa «Gärten, Friedhöfe, Irrenanstalten, Bordelle, Gefängnisse, die Dörfer des Club Méditerranée»<sup>64</sup> usw. Ein- und Ausschließungsmacht kennzeichnen diese realen Orte, deren Zugänge Prozeduren der Öffnung und Schließung umfassen.

In den Gegenräumen werden manchmal nicht nur der Raum, sondern auch die Zeit – als Heterochronie – gebrochen: der Friedhof etwa unterbricht die Zeit, Bibliothek und Museum verschließen Gegenstände außerhalb der Zeit, das Theater synchronisiert auf der Bühne eigentlich unvereinbare Räume. Heterotopien «benutzen Gegenräume indem sie die Illusion schaffen, die der Wirklichkeit etwas entgegensetzen, sie entwerten, und eventuell radikal in Frage stellen»<sup>65</sup>. Foucault definiert Heterotopien, die «ganz nach Öffnungen aussehen, jedoch zumeist sonderbare Ausschließungen bergen. Jeder kann diese heterotopischen Plätze betreten, aber in Wahrheit ist es nur eine Illusion»: man kann nur «mit der Vollziehung gewisser Gesten eintreten»<sup>66</sup>. Heterotopien sind Räume die «vollkommen anders» sind, als die übrigen Räume eines funktional gegliederten Raumgefüges. Diese Diversität kommt daher, dass Heterotopien sich den anderen Räumen «widersetzen», sie dabei in gewisser Weise sogar «auslöschen, ersetzen, neutralisieren oder reinigen»<sup>67</sup>.

Das alle Heterotopien verbindende Element ist Heterogenität, die Abweichung, die im gegebenen Raumgefüge keinen Platz hat: «Entweder

so, dass dem Heterogenen oder Abweichenden Raum für autonome Entfaltung gegeben wird», oder «dass im Gegenteil alles Abweichende und Heterogene an einem Ort versammelt wird, um es von dort wieder ins Herrschende einzugliedern». Dieser Prozess ergibt daher eine «Krisen»- und eine «Abweichungsheterotopie»<sup>68</sup>.

Meist führen Treffen mit Deutschen an “Anderen Orten” wie dem Berliner Olympiastadion bei Tag, den Parks und Schwulentreffs in der Nacht, zu Gewalt; Murats homoerotisches Begehren bringt ihn zusammen mit dem Deutschen Walter in einer Toilette des Olympiastadions; doch Murat wird anschließend von Walters Freunden, den Neonazis, öffentlich gedemütigt. Als Kontrafaktur dazu dient die komisch unterlegte, jedoch gelingende Liebesbeziehung zwischen Iskender und Friedrich von Seeckt; dieser trägt den Namen des Generalstabschefs aus dem Ersten Weltkrieg, Hans von Seeckt. Er war maßgeblich an der Niederschlagung des Hitlerputsches 1923 beteiligt, in der Weimarer Republik für die Sicherung gegen innere Gefahren verantwortlich und zugleich Chef der Heeresleitung bis 1926. Friedrich von Seeckts Mutter, die standesbewusste Adelige Ute von Seeckt, trägt im Film Atamans den Vornamen der Mutter aus dem Nibelungenlied. Der kanonische Text des Nibelungenlieds galt in der NS-Zeit als Nationalepos. In dieser Konstellation der Konstruktion und zugleich der Dekonstruktion nationaler Symboliken ist eine performative Strategie des Films Atamans zu verfolgen, die auch die Kategorie Nation demontiert und performiert. Die Übergänge zwischen deutscher und türkischer Identität, aber auch die nationalen Gedächtnisorte und Stereotypen werden performiert. Dabei bilden die beiden Namen, und zwar Ute, der Nibelungentreue evoziert, und Osman, der den Assoziationsradius von der jahrhundertlang unbezwingbaren Größe des Osmanischen Reiches evoziert, eine groteske Antipode, denn Murats Bruder Osman fühlt sich in Berlin mitten unter “den Deutschen” nicht sicher. Transkulturell ist das Leben in Berlin innerhalb der Gruppe der dargestellten Lebenswelt insofern, als mit Identitäten und Nationalitäten, Geschlechterbildern und Rollen sowie Zuschreibungen gespielt wird; so essen Iskender und Friedrich von Seeckt am liebsten im China-Restaurant.

Es fehlen im Film eigentliche Vaterfiguren, die Mutterrolle wird dreimal ausgefüllt: von der türkischen Mutter der drei (homosexuellen) Söhne Lola, Osman und Murat sowie Ute von Seeckt, die ebenfalls Mutter des Homosexuellen Friedrich von Seeckt ist. Hella fungiert – in der Funktion der Antipodin zur Adelsschicht Ute von Seeckts und deutschstämmiges Pendant zur Schichtzugehörigkeit von Lolas, Osmans und Murats türkischer Mutter – als Betreiberin der Imbiss-Bude als eine Art Ersatzmutter für Lola und ihre “Schwestern” sowie ihre “Familie”.

Im Transvestismus der zentralen Filmfiguren (die zu Lolas "Familie" gehören) zeigen sich viele Facetten; Bilidikid tendiert zu einer Variante der Rückkehr in die Normalität, wenn er davon träumt, als Mann mit der zur Frau umoperierten Lola leben zu können – dies scheint ihm aber nur an einem "Anderen Ort", in der Heterotopie Türkei, möglich.

## 8

### Schluss

Ziel der analysierten Filme Fassbinders, Akins und Atamans ist die gesellschaftliche Aktivierung des Zuschauers. Er soll mit den im Film gezeigten Vorgängen als aktiver Betrachter konfrontiert werden und kritisch Stellung nehmen. Der Schluss des Films *Angst essen Seele auf* von Fassbinder sowie der Filme *Gegen die Wand* und *Auf der anderen Seite* von F. Akin und *Lola und Bilidikid* von K. Ataman lässt den Zuseher mit offen bleibenden Fragen zurück; der Zuschauer muss die Antwort auf die im Film aufgeworfenen Fragen jeweils selbst finden. Gegenstand der "Lehrstücke" in diesen Filmen ist, dass Welt, Mensch und Gesellschaft veränderlich sind und verändert werden müssen. Nicht der Ausgang, sondern der Gang der Handlung ist deshalb wichtig. Durch dieses Vorgehen wird eine kritische Distanz zwischen Zuschauer und Handlung erzeugt, die eine Identifizierung des Zuschauers mit den Filmfiguren verhindert. Dadurch soll auch verhindert werden, dass der Filmseher der Illusion des Spiels erliegt, also sich völlig in die dargestellte Wirklichkeit versetzt oder sich mit den Personen des Spiels identifiziert. Eine Zerstörung der Illusion und damit die Schaffung einer kritischen Distanz des Zuschauers zum Geschehen kann erreicht werden durch Verfremdungseffekte in den Filmen; dazu gehört die bloße Reihung von Bildern, statt einer geschlossenen, konsequenten Entwicklung der Handlung und die Vorwegnahme des Ausgangs durch Zwischentitel der Filmkapitel in *Auf der anderen Seite* von Akin; ausschlaggebend ist jedoch auch die Schauspielweise, indem sich der Schauspieler nicht restlos in die zu verkörpernde Person verwandelt, sondern gewissermaßen die Personen zeigt, die er darzustellen hat und damit mögliche Alternativen des Verhaltens erkennen lässt<sup>69</sup>. Insgesamt weisen die analysierten Filme in Richtung eines "ethical turn"<sup>70</sup>, von dem auch N. Tunkel in *Transcultural Imaginaries* spricht.

### Anmerkungen

1. N. Tunkel, *Transcultural Imaginaries. History and Globalization in Contemporary Canadian Literature*, Winter Universitätsverlag, Heidelberg 2012, S. 108.

2. Ebd., S. 118.

3. Vgl. A. N. Eken, *Representation of Turkish Immigrants in Turkish-German Cinema*, VDM Verlag, Saarbrücken 2009; R. Hillman, *Lola and Billy the Kid (1999) A Turkish Director's Show-down in Berlin*, in "PostScript", 15/3, 2006, S. 45-66. R. Kent, *The Film Art of Kutluğ Ataman*, in K. Ataman (ed.), *Perfect Strangers*, Museum of Contemporary Art, Sydney 2005, S. 8-14; D. Göktürk, *Migration und Kino – Subnationale Mitleidskultur oder transnationale Rollenspiele?*, in C. Chiellino (Hrsg.), *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*, Metzler, Stuttgart 2000, S. 329-47.

4. Ataman war in Deutschland lange relativ unbekannt, obwohl sein erster Spielfilm aus dem Jahre 1993, *The Serpent's Tale (Karanlık Sular)*, unter Filmhistorikern als Meilenstein für den türkischen Film gilt. Vgl. [www.bawag-foundation.at/index.php?id=47&events=104](http://www.bawag-foundation.at/index.php?id=47&events=104) (aufgerufen am 07.09.2011); vgl. D. Göktürk, D. Gramling, A. Kaes (eds.), *Working Guests: Gastarbeiter and Green Card Holders*, in *Germany in Transit*, University of California Press, Berkeley 2007, S. 21-65; D. Tan, H. P. Waldhoff, *Turkish everyday culture in Germany and its prospects*, in D. Horrocks, E. Kolinsky (eds.), *Turkish Culture in German Society Today*, Berghahn Books, Providence 1996, S. 137-57; H. Blumentrath, J. Bodenburg, R. Hillmann, M. Wagner-Egelhaaf, *Transkulturalität. Türkisch-deutsche Konstellationen in Literatur und Film*, Aschendorff Verlag, Münster 2007.

5. F. Akin, H. Ziegler, "Ich will kein Sonntagskind sein!" Ein Gespräch mit H. Ziegler, in F. Akin, *Gegen die Wand. Das Buch zum Film*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 2004, S. 238-43.

6. A. Mihan, *Undoing Difference? Race and Gender in Selected Works by Toni Morrison and Jeanette Winterson*, Winter Universitätsverlag, Heidelberg 2012, S. 23.

7. Vgl. M. E. Brunner, *Bei Brecht und Fassbinder zur Schule gegangen – Fatih Akins Filme im Deutschunterricht der Sekundarstufe II*, in "Literatur im Unterricht", 4, 2010, S. 187-210.

8. Durch V-Effekte soll verhindert werden, dass der Filmseher der Illusion des Spiels erliegt, also sich völlig in die dargestellte Wirklichkeit versetzt oder sich mit den Personen identifiziert. Eine Zerstörung der Illusion und damit die Schaffung einer kritischen Distanz des Zuschauers zum Geschehen kann durch Verfremdungseffekte in den Filmen erreicht werden; dazu gehört die bloße Reihung von Bildern, statt einer geschlossenen, konsequenten Entwicklung der Handlung und die Vorwegnahme des Ausgangs der Handlung der jeweiligen Hauptkapitel der Filme durch Zwischentitel der Filmkapitel (vgl. *Auf der anderen Seite* von F. Akin). Ausschlaggebend ist jedoch auch die Schauspielweise, indem sich der Schauspieler nicht restlos in die zu verkörpernde Person verwandelt, sondern gewissermaßen die Personen zeigt, die er darzustellen hat, und damit mögliche Alternativen des Verhaltens erkennen läßt. Es obliegt dann dem Filmzuschauer, aus den gezeigten Widersprüchen die richtigen Konsequenzen zu ziehen. Brecht weist im *Dialog über Schauspielkunst* darauf hin, dass die Schauspieler viel bewusster spielen sollten, wenn sie den Zuschauern ihr Wissen über menschliche Beziehungen vermitteln wollen. In einem wissenschaftlichen Zeitalter muss Einfühlung durch ein auf empirischer Beobachtung beruhendes objektives Verstehen ersetzt werden. Diese von Brecht beeinflusste Führung der Schauspieler (sie sollen ihre Rolle zeigen) fällt besonders bei Akins Schauspielereführung und Inszenierungsstil deutlich auf. Vgl. B. Brecht, *Dialog über Schauspielkunst*, in *Schriften. 1914-1933*, Bd. 21, Aufbau-Verlag/Suhrkamp Verlag, Berlin-Frankfurt am Main 1992, S. 279-82. Vgl. W. Benjamin, *Was ist das epische Theater? Eine Studie zu Brecht*, in *Gesammelte Schriften*, Bd. II.2, Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1989, S. 519-39, S. 521.

9. A. Reiter, *Diaspora und Hybridität: Der Exilant als Mittler*, in A. Eidherr, G. Langer, K. Müller (Hrsg.), *Diaspora/Exil als Krisenerfahrung: Jüdische Bilanzen und Perspektiven*, Drava, Klagenfurt 2006, S. 36-51, hier S. 37. Vgl. G. Agamben, *Was ist ein Dispositiv*, diaphanes, Zürich-Berlin 2006.

10. Reiter, *Diaspora*, zit., S. 36.

11. Brah zit. in S. Friedman Stanford, *The "New Migration": Clashes, Connections and Diasporic Women's Writing*, in "Contemporary Women's Writing", 2009, 3 (1), S. 6-27, S. 9.

12. Ebd., S. 10.
13. S. Gunev, *Resident Aliens: Diasporic Women's Writing*, in "Contemporary Women's Writing", 2009, 3 (1), S. 28-46, hier S. 30.
14. Reiter, *Diaspora*, zit., S. 37.
15. Ebd., S. 42.
16. Ebd., S. 37.
17. M. Rössner, *Migration, Exil, Diaspora in der neuesten Literatur*, in G. Marinelli-König, A. Preisinger (Hrsg.), *Zwischenräume der Migration. Über die Entgrenzung von Kulturen und Identitäten*, Transcript Verlag, Bielefeld 2011, S. 248.
18. Friedman Stanford, *The "New Migration": Clashes, Connections and Diasporic Women's Writing*, zit., S. 7.
19. A. Nünning (Hrsg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Metzler, Stuttgart-Weimar 2001, S. 183.
20. Ebd., S. 181.
21. M. Rutschky, *Realität träumen. Zum aktuellen Stand der Kino-Erfahrung*, in "Merkur", 31, 1977, S. 772-86, S. 775 und 782.
22. Vgl. T. Elsässer, *New German Cinema*, Macmillan/Rutgers University Press, Basingstoke 1989, S. 57.
23. Vgl. G. Kluge (Hrsg.), *Studien zur Dramatik in der Bundesrepublik Deutschland*, Rodopi, Amsterdam 1983, S. 58.
24. T. Elsässer, *Tales of Sound and Fury: Observations of the Family Melodrama*, in "Monogram", 4, 1972, S. 2-15, S. 14: «The melodrama, at its most accomplished, seems capable of reproducing more directly than other genres the patterns of domination and exploitation existing in a given society, especially the relation between psychology, morality and class-consciousness, by emphasising so clearly an emotional dynamic whose social correlative is a network of external forces directed oppressingly inward, and with which the characters themselves unwittingly collide to become their agents».
25. R. W. Fassbinder, *Interview mit Wilfried Wiegand (1974)*, in P. W. Jansen, W. Schütte (Hrsg.), *Rainer Werner Fassbinder*, Fischer Cinema, Frankfurt am Main 1992, S. 89.
26. R. W. Fassbinder, *Interview with Norbert Sparrow*, in "Cinéaste", 8, 1977, Heft 2, S. 20: «The american method of making them [...] left the audience with emotions and nothing else. I want to give the spectator the emotions along with the possibility of reflecting on and analysing what he is feeling».
27. T. Elsässer, *Primary Identification and the Historical Subject: Fassbinder and Germany*, in "Cinetracts", 11, Fall 1980, S. 43-52, S. 51.
28. Bei der Wirtin Barbara holt sich Ali etwas Geborgenheit und Heimatgefühl (sie kocht marokkanische Gerichte für ihn), aber auch erotische Zuwendung; darunter leidet er allerdings, wenn er an Emmi denkt, und er hat ein schlechtes Gewissen.
29. [www.fassbinderfoundation.de/de/werk2.php](http://www.fassbinderfoundation.de/de/werk2.php) aufgerufen am 9.9.2012.
30. R. W. Fassbinder, *Six Films by Douglas Sirk*, in "New Left Review", 91, 1975, S. 88-96, S. 90.
31. Fassbinder spricht in Interviews oft von Bildern und Träumen, die es in den Zusehern zu aktivieren gelte, von den Sehnsüchten, dem Wunsch, dem Warten auf eine Utopie. Daher achtet Fassbinder immer streng darauf, dass etwas Reales an seinen Filmfiguren zu erkennen sei. Vgl. W. Wiegand, *Interview mit Rainer Werner Fassbinder*, in P. W. Jansen, W. Schütte (Hrsg.), *Rainer Werner Fassbinder*, Fischer, Frankfurt am Main 1992, S. 85f.
32. D. Sirk, *Sirk on Sirk. Interviews with Jon Halliday*, Secker & Warburg, London 1971, S. 116.
33. B. Brecht, *Texte für Filme 1. Drehbücher, Protokolle*, Supplementband, Hrsg. v. W. Gersch und W. Hecht, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1969, S. 125-31.
34. Vgl. J. Mayne, *Fassbinder and Spectatorship*, in "New German Critique", 12, 1977, S. 61-74, hier S. 69.

35. W. Benjamin, *Der Autor als Produzent*, in *Versuche über Brecht*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1966, S. 95-116, hier S. 112.
36. Vgl. T. Elsässer, *A Cinema of Vicious Circles (and Afterword)*, in T. Ryans (ed.), *Fassbinder*, British Film Institute, London 1980, S. 24-53, S. 48f. «Firstly, to make the characters' dilemma a function of their roles and self-images, as if to say, these people only behave like this because they are being looked at, but if they weren't looked at they would not exist. And secondly, to implicate the spectator in this as a third term whose presence can be inscribed and activated, instead of being merely given».
37. Fassbinder zit. in G. Kluge (Hrsg.), *Studien zur Dramatik in der Bundesrepublik*, Rodopi, Amsterdam 1983, S. 157: «Kluges Verfremdung ist intellektualistisch wie Brechts, während meine eigene stilistisch ist wie Horváths».
38. Vgl. J. Sandford, *The New German Cinema*, Eyre Methuen, London 1980, S. 101f.
39. B. Brecht, *Gesammelte Werke*, Band 15, *Schriften zum Theater*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1967, S. 301.
40. Fassbinder zit. in Kluge (Hrsg.), *Studien zur Dramatik in der Bundesrepublik Deutschland*, zit., S. 56.
41. Fassbinder zit. in P. W. Jansen, W. Schütte (Hrsg.), *Rainer Werner Fassbinder*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1992, S. 81.
42. Vgl. B. Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Hrsg. von W. Hecht, J. Knopf, W. Mittenzwei, K.-D. Müller, 30 Bände, Band 22, Aufbau Verlag/Suhrkamp Verlag, Berlin-Frankfurt am Main 1988-2000, S. 200-10.
43. Ebd., S. 200.
44. W. Benjamin, *Was ist das epische Theater?*, zit., S. 519-31, hier S. 521.
45. Ebd., S. 529.
46. Vgl. Benjamins Anmerkungen zum untragischen Helden im Essay *Was ist das epische Theater?*, zit., S. 533f.
47. Brecht, zit. in Benjamin, *Was ist das epische Theater?*, zit., S. 529.
48. Benjamin, *Was ist das epische Theater?*, zit., S. 530.
49. M. M. Bachtin, *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1990, S. 70.
50. M. Nash, *Kutulug Ataman's Experiments with Truth*, MCA Sidney, Sydney 2005, S. 42.
51. S. Halft, *Wandel deutsch-türkischer Konstellationen im filmischen Migrationsdiskurs*, in "gfl-journal", 3, 2010, S. 20 (<http://gfl-journal.de/3-2010/Halft.pdf>). Zugriff am 6.9.2012).
52. W. Erhart, B. Herrmann, *Feministische Zugänge – "Gender Studies"*, in *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, Hrsg. v. H. L. Arnold, H. Detering, Deutscher Taschenbuchverlag, München 1999, S. 498-516, hier S. 514.
53. Vgl. Winko, *Diskursanalyse, Diskursgeschichte*, in *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, zit., S. 463-79, hier S. 465ff.
54. C. Klinger, G.-A. Knapp, B. Sauer (Hrsg.), *Achsen der Ungleichheit. Zum Verhältnis von Klasse, Geschlecht und Ethnizität*, Campus Verlag, Frankfurt-New York 2007.
55. Vgl. J. Derrida, *Grammatologie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1983; J. Culler, *Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1999.
56. J. Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991, S. 202.
57. F. Kafka, *Die Tagebücher*, Fischer, Frankfurt am Main 2005, S. 169.
58. G. Deleuze, F. Guattari, *Für eine kleine Literatur*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1976, S. 23f., 27.
59. Ebd.
60. Ebd.
61. J. Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991, S. 207.

62. Vgl. R. Williams, *The Long Revolution*, Penguin, Harmondsworth Middlesex 1980, S. 12, 33, 35, 47.
63. M. Foucault, *Andere Räume* [1967], in K. Barck, P. Gente, H. Paris, S. Richter (Hrsg.), *Aisthesis*, Reclam, Leipzig 1993, S. 34-46, hier S. 39.
64. M. Foucault, *Die Heterotopien. Der utopische Körper*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2004, S. 11.
65. M. Ruoff, *Foucault-Lexikon. Entwicklung-Kernbegriffe-Zusammenhänge*, Fink, Paderborn 2009, S. 174.
66. Foucault, *Andere Räume*, zit., S. 44.
67. Foucault, *Die Heterotopien*, zit., S. 10.
68. C. Kammler, R. Parr, U. J. Schneider (Hrsg.), *Foucault-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Metzler, Stuttgart 2008, S. 265.
69. Vgl. Brecht, *Dialog über Schauspielkunst*, zit., S. 279-82.
70. Tunkel, *Transcultural Imaginaries*, zit., S. 118.